

Centre National pour la Recherche Scientifique et Technologique

INSTITUT DES SCIENCES DES SOCIETES

**ORALITE ET PRODUCTION ROMANESQUE : A LA RECHERCHE DES
TRACES DE L'ORALITE MOAAGA DANS LES PRODUCTIONS
ROMANESQUES BURKINABE**

Alain Joseph SISSAO

Attaché de recherche

03 B.P. 7047 Ouagadougou

Tél : 36 07 46 / 36 28 35

Fax : 36 08 62

E-mail personnelle : alainsis@hotmail.com

: ajsissao@yahoo.fr

**TITRE : ORALITE ET PRODUCTION ROMANESQUE : A LA RECHERCHE
DES TRACES L'ORALITE MOAAGA DANS LES PRODUCTIONS
ROMANESQUES BURKINABE**

RESUME :

Les critiques qui abordent l'analyse du roman africain francophone sont frappés par une certaine originalité. C'est la particularité avec laquelle les romanciers contemporains africains expriment les faits dans la trame narrative. Une césure semble faite dans l'écriture comme si ces derniers recherchaient dans leur quête un certain " graal ". En réalité, les romanciers s'inspirent de l'oralité dans leur processus de création. Cette modalité d'écriture puise sa source dans la tradition orale. La diégèse (récit pur d'événements) est caractérisée par une référence aux réalités du milieu, de la langue, des habitudes. Ce sont tous ces faits qui conduisent à penser que le romancier africain en général et burkinabè en particulier recherche les fondements réels de son inspiration dans l'oralité. En définitive, les écrivains tentent de " domestiquer " la langue et le milieu qui leur est propre.

Nous pouvons observer chez Patrick Ilboudo, Pierre Claver Ilboudo, pour ne citer que ceux-là, les traces de l'oralité moaaga dans leurs productions romanesques.

L'oralité est une source d'inspiration pour les romanciers burkinabè. Ceci permet de noter un dualisme dans l'écriture en ce sens que le roman oscille très souvent entre continuité et rupture tant il puise sa sève nourricière dans le passé tout en essayant de s'ouvrir à l'avenir.

Mots clés : oralité moaaga, romans, littérature orale, tradition, continuité, rupture.

**TITLE : ORALITY AND NOVELS PRODUCTIONS : TO BE IN SEARCH OF
TRACES OF MOAAGA ORALITY IN BURKINABE NOVELS**

ABSTRACT :

The critics concerned with the francophone African novel are struck by its originality. This is so with regard to the special way in which contemporary African novelists express their narrative plots. It seems that a caesura now obtains in their way of writing, as if in the process of their quest, they were seeking a certain “Grail”. The truth is that the novelists draw much of their creative impulse from orality. This mode of writing draws inspiration from the oral tradition. The diegesis (the bare narration of events) is characterized by a reference to the facts of the milieu, the language, and the habits. Considering this, one might think that the African novelist in general and Burkinabé novelist in particular is seeking the actual foundations of his/her inspiration in orality. The point is that the writers are trying to “domesticate” the language and their milieu.

In the works of Patrick Ilboudo and Pierre Claver Ilboudo, to name but those two, we may perceive traces of Moaaga orality.

Orality is a source of inspiration for Burkinabe novelists. We may note a duality in their writing as a result of this. This means that, quite often, the novel evolves between continuity and change, drawing its substances from the past while remaining open to the future.

Key words: Moaaga orality, novels, oral literature, tradition, continuity, change

INTRODUCTION

Evoquer ou montrer les traces de l'oralité moaaga dans le roman burkinabè revient à s'intéresser à la langue et à la société. En d'autres termes, cela revient à examiner la continuité et la rupture de la parole traditionnelle sous le prisme de la langue et de la société.

Ainsi relever les traces de l'oralité moaaga dans la production des romans burkinabè est une entreprise délicate et controversée d'autant plus que la parole traditionnelle incombe avant tout au registre de l'oralité.

Quintessence du verbe, la tradition orale moaaga est le fruit de la culture d'oralité qui l'a sécrétée et qui la véhicule à travers un certain nombre de valeurs, de faits sociaux et de schèmes mentaux et langagiers.

Dans le cas de la littérature écrite burkinabè, objet de notre étude, plus particulièrement celle de l'aire culturelle des Moose, le problème consiste à examiner les rapports entre oralité et roman. En d'autres termes, il s'agit dans la perspective du développement d'une littérature nationale, d'apprécier dans quelle mesure, il y a continuité ou non entre l'inspiration orale et l'inspiration écrite ou, si l'on préfère, dans quelle mesure le roman burkinabè est un réceptacle ou un véhicule de la tradition. Nous savons qu'il existe plusieurs formes d'inspiration, mais nous limiterons notre propos à l'inspiration purement des éléments d'oralité qui composent la tradition moaaga.

Tout en sachant que dans le nouveau contexte de la création qui est le roman, des influences multiples se télescopent, il nous faudra éviter une approche trop

particulariste du problème, en ne séparant pas certains traits de la civilisation moaaga de traits plus universels.

Notre propos va donc porter sur des écrivains contemporains dont la source d'inspiration des oeuvres semble habitée par l'univers culturel moaaga.

La question qui se pose à nous, et à laquelle nous tenterons d'apporter un certain nombre de réponses, en nous appuyant sur des exemples précis empruntés aux romans burkinabè, consiste à nous demander s'il existe une solution de continuité entre cette littérature et la tradition orale moaaga et dans l'hypothèse inverse, quel est le traitement que reçoit la tradition moaaga lorsqu'elle est transposée de l'oralité à l'écriture. Quelles sont les mutations qui interviennent dans ce processus ?

Auparavant, il convient de tracer les grandes lignes de notre cheminement.

C'est ainsi que dans une première partie, nous examinerons les rapports entre oralité et roman en tentant de montrer en quoi ce modèle est universel.

La deuxième partie de notre propos, décrira l'oralité moaaga proprement dite. Nous y dégagerons la typologie et la taxinomie des genres oraux traditionnels moose : les genres non narratifs et les genres narratifs.

Enfin, la troisième et dernière partie de notre propos s'évertuera à dégager les traces de l'oralité moaaga chez quelques romanciers burkinabè.

METHODOLOGIE

On peut identifier la littérature orale en se référant à l'information biographique à travers la vie de l'auteur, les mémoires, les notes de l'écrivain où il peut avouer lui-même avoir utilisé tel ou tel texte oral. Ensuite le chercheur utilise le critère de la preuve interne qui se vérifie à travers la composition de l'oeuvre littéraire. Enfin viendra la preuve que les contes, proverbes, récits, possèdent une vie traditionnelle

indépendante. Pour la preuve interne, il ressort, des interviews que nous avons réalisées auprès de deux romanciers burkinabè, des éléments fort utiles à l'exploitation de la tradition orale. Il s'agit des romanciers (feux) P. Ilboudo et N. Zongo qui ont bien voulu accepter se prêter à nos questions respectivement le 16 et 19 août 1993. Ces questions étaient articulées essentiellement sur la problématique de l'oralité dans leurs oeuvres.

Dans nos investigations, nous avons essayé de voir la composition de chaque oeuvre en rapport avec nos connaissances ethnologiques et anthropologiques. Il ressort des similitudes, recoupements entre les faits du roman et le fond culturel des Moose (proverbes, récits, devises ou noms de guerre).

I. ORALITE ET ROMAN : UN MODELE UNIVERSEL ?

Il faut dire que l'utilisation de l'oralité dans le roman n'est pas spécifique au roman burkinabè. Auparavant, dans la littérature africaine, certains romanciers africains tels Chinua Achebe, Amos Tutuola, Ngugi wa Thiong'o, Amadou Kourouma, Seydou Badian, Gabriel Okara, Yambo Ouologuem, Ahmadou Hampaté Bâ, Saïdou Bokoum, Thierno Monénembo, Laurent Owondo, Boris Boubacar Diop, Georges Ngal (pour ne citer que ceux là) ont utilisé cette tradition orale dans leurs oeuvres. On peut encore noter antérieurement l'utilisation de la tradition orale dans les oeuvres des écrivains comme Rabelais, Mark Twain, Mustapha Kemal, Gabriel Garcia Marquez.

Une question est de savoir la part de l'innovation proprement africaine, disons burkinabè ou moaaga précisément et celle des influences étrangères dans cette production romanesque contemporaine. Sur le second point, il est facile de répondre que l'écrivain, quelle que soit sa nationalité, participe de la vision du monde propre à son époque, et qu'en conséquence, il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, souvent à son insu. Dans cette perspective, on ne peut donc qu'être

d'accord avec la notion critique d'intertextualité, dégagée par Barthes, et selon laquelle tout texte, et en particulier tout texte littéraire se situe au carrefour de plusieurs discours participant d'une culture qui de plus en plus s'universalise. Les romanciers africains n'ont pas échappé aux mouvements contemporains, et notamment à la révolution romanesque de ces cinquante dernières années qui a abouti après Proust, Joyce et Faulkner à l'avènement du "nouveau roman".

Ce n'est sans doute pas un hasard si le héros de Georges Ngal ⁽¹⁾ s'efforce de construire un roman sur le modèle du conte car dans beaucoup d'oeuvres récentes, on perçoit des traces de la tradition orale. Sur le plan de l'écriture, la production contemporaine africaine paraît également prendre ses distances par rapport au modèle traditionnel du roman réaliste-naturaliste qui avait prévalu dans les années cinquante-soixante. A un récit parfaitement serti dans l'espace et dans le temps, tend en effet à se substituer une forme romanesque baroque et polyphonique qui emprunte à tous les genres et mélange avec désinvolture des fragments se réclamant aussi bien de la prose narrative, du discours philosophique que de la poésie pure. L'oeuvre se construit en un véritable patchwork associant pêle-mêle monologues, épisodes rocambolesques, intrusions d'auteurs, collages, fragments épistolaires, etc...⁽²⁾.

Ce dérèglement de la machine narrative a pour effet d'ouvrir le texte et de lui conférer une véritable polysémie ⁽³⁾. On note une dérive dans le symbolique, perceptible dans le roman dans le recours fréquent du récit à l'allégorie ou à la parole, éclairée par des hors-textes ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ G. NGAL, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier, 1984.

⁽²⁾ Cf. H. LOPEZ dans *Le pleurer-rire*.

⁽³⁾ J. CHEVRIER, *Tendances et perspectives de la littérature contemporaine*, texte inédit

⁽⁴⁾ J. CHEVRIER, *Le roman africain dans tous ses états*, texte inédit.

Dans cette partie de notre propos, nous essayerons de trouver les exemples qui se rapprochent du cas des romanciers burkinabè . On peut dire que dans une certaine mesure, que cette re-écriture est liée aux mutations sociales de l'Afrique des indépendances. L'évolution de la société va dicter des modalités d'écriture en rapport avec le milieu et le temps.

Il y a re-écriture dans la création moderne par le fait que le roman pratique un discours polyphonique ⁽⁵⁾. Ainsi la situation d'intertextualité ⁽⁶⁾ des romans burkinabè sans être tout à fait identique à celle des romans européens se rapprochent de ceux-ci par le fait qu'ils traduisent tous une situation de discours polyphonique ; faisant davantage appel à des textes préexistants (antérieurs à la création du romancier) que nous avons appelés des hypotextes. Pour les romans burkinabè, nous avons donc des hypotextes moose que nous avons pu identifier dans le processus de continuité de la parole traditionnelle.

Comme nous le montre J. Kristeva ⁽⁷⁾, le roman moderne va emprunter au concept médiéval d'écriture une partie de sa matière de création. Le roman va pouvoir mélanger le discours vocal, profane et d'autre part "l'espace courbe" qui va inhiber la linéarité de l'épique (symbole).

Mikhaïl Bakhtine, théoricien du roman ⁽⁸⁾ éclaire aussi notre regard sur la composition de l'oeuvre de Rabelais. Ainsi l'oeuvre de Rabelais apparaît comme le reflet de la culture populaire remontant à des années dont il a été l'éminent porte-parole au sein de la littérature française.

⁽⁵⁾. La polyphonie est caractérisée par des discours multiples qui se distinguent par des mélanges de plusieurs genres de langages qui s'entremêlent pêle mêle donnant une impression d'un patchwork.

⁽⁶⁾. Il s'agit de plusieurs textes qui se côtoient, on a des contes qui bordent les proverbes, textes épistolaires etc...comme on peut le voir dans le livre d'Henri Lopez le pleurer-rire.

⁽⁷⁾. J. KRISTEVA, *Le texte du roman*, Paris, 1970, 209p.

⁽⁸⁾. M. BAKHTINE, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, voir aussi *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978, 489p.

Il y a dans les romans burkinabè, la pratique d'un vocabulaire familial, comique et populaire que l'on retrouve sur la place publique, tout comme chez Rabelais, chez qui, on relève des survivances de ce vocabulaire hérité du moyen âge et de la renaissance. A ce titre Bakhtine écrit :

"Nous avons déjà dit que, sur les places publiques pendant le carnaval, l'élimination provisoire de toutes les différences et barrières hiérarchiques entre les individus, l'abolition de certaines règles et tabous en vigueur dans la vie normale créaient un type particulier de communication à la fois idéale et réelle entre les gens impossible en temps ordinaire. C'est ce contact familial et sans contrainte entre les individus qu'aucune distance ne sépare plus"(⁹).

Ce sont des traits particuliers que nous semblons observer à travers le ***dakššre ou parenté et alliance à plaisanterie*** (¹⁰). Ainsi la rupture de barrière entre les individus et surtout la particularisation de la communication est perceptible dans le jeu de la parenté à plaisanterie à travers les romans *Le Retour au village* et *La Défaite du Yargha*.

La littérature burkinabè n'échappe pas à cette tendance universelle qui par un paradoxe heureux, dévoile des caractéristiques propres à chaque littérature. C'est ce que nous tâcherons de montrer en deux étapes : le fond dans lequel puisent les romanciers et enfin les traces qu'on trouve dans les romans burkinabè.

(⁹). M. BAKHTINE, *op cit*, p. 24

(¹⁰). Jeu verbal basé sur un contrat social dans la famille (parents) ou entre ethnies dont le but est l'anticipation de conflits et la recherche de la cohésion sociale.

II. L'ORALITE MOAAGA

I.I.1. LA PLACE DE L'ANCETRE ET DU BUUDU

Nous pensons que l'univers social accorde une place importante aux ancêtres. Ainsi, l'ancêtre apparaît comme le garant des valeurs du groupe. En Afrique en général, et chez les Moose en particulier, la parole ou **gomde**, a valeur d'acte et est liée principalement à la valeur de l'ancêtre et particulièrement au groupe **buudu**. Le **buudu** est selon l'acception moaaga, le cadre familial au sein duquel s'opère le système éducatif. Ainsi le rogem (naissance) autre valeur du buudu (¹¹) se place au dessus des relations de sympathie, de bienfaisance et de camaraderie.

Il apparaît chez les Moose qu'il existe un développement théorique de la parole. Ce sont les rapports entre le verbe et le corps, le corps jouant un rôle de médiation de la parole. Examinons toujours au niveau de l'oralité, la culture verbale, donc les contours sémantiques de la parole, car il est important de comprendre son fonctionnement afin de saisir sa re- appropriation par l'écrit par le biais du roman.

II.2. Les rapports entre le verbe et le corps.

Selon Kaboré (1985 :428)

"pour les moose, neda (au sens vir latin) est un élément composé d'éléments matériels palpables (le corps est appréhendé sur les plans physique et métaphysique), siège des points vitaux de l'être humain, il est en relation étroite avec les forces cosmiques dans lesquelles il baigne (¹²).

Pour Badini (1990 : 658), les Moose pensent que la parole participe de la nature ontologique de l'être, "*Neda be gome*" disent-il. Ne pas parler, c'est ne pas être ! (¹³).

Cinq organes sont à l'origine de la formation de la parole chez les Moose : le coeur (*s@uri*) la bile (*yam*), le foie (*s@ore*), le cerveau (*zu-kalenk-Àto*) et la bouche (*noore*).

a. Le coeur

Le coeur *s@Àuri* (sg.), *s@Ày@À* (pl.) est considéré comme le moteur du corps, siège de la parole ; il donne l'impulsion. Ainsi lorsqu'un homme ne parvient pas à parler, lorsqu'il est "bloqué", c'est qu'il est réfréné par son coeur. C'est le premier lieu de fixation de la parole qui est intérieure, et ensuite propulsée vers le foie et la bile pour

(¹¹). Le buudu regroupe les cousins et cousines, les frères et sœurs, les oncles paternels, les tantes paternelles, les grands parents, les neveux paternels. C'est l'univers qui participe à la protection de l'enfant. La solidarité de la famille va transparaître dans le buudu.

(¹²). O. KABORE, *Niuli Zâmzâm. Essai d'étude ethnolinguistique des chansons enfantines moose de Koupéla, Burkina Faso (ex Haute Volta)* Thèse de doctorat de 3ème cycle, Paris III, Sorbonne nouvelle, 1985, 2 tomes, p. 428

(¹³). A. BADINI, *Système éducatif Moaga (Burkina Faso) et action éducative scolaire (essai d'une pédagogie de l'oralité)* Thèse d'Etat, Lille III, 1990, p. 658.

une mise en forme. C'est le coeur qui détermine en premier chef l'émission de la parole. Le deuxième organe, siège de la parole est le foie.

b. Le foie

Le foie (*s©Àore*) (sg.), *s©owa* (pl.) apparaît comme l'organe clé jouant un rôle capital dans la formation de la parole. Il est considéré comme le siège de la connaissance et de la sagesse. Ce n'est pas pour rien que lors du partage de la viande, c'est le foie (avec le cou) qui revient aux aînés, ces derniers étant les protecteurs des enfants. Le cou est le symbole du poids des responsabilités. La vésicule biliaire ou intelligence (*yam*) est le troisième organe par lequel la parole gravite.

c. La bile

yam, est le même mot qui désigne l'intelligence en moore. Après avoir suivi le foie qui contribue au choix des mots, des idées et de la construction des phrases, la parole s'achemine vers le (*Yam*) ou vésicule biliaire qui est la base de la réflexion.

Vient ensuite le quatrième organe, le cerveau ou *zu-kalenk-Àto* à travers lequel gravite la parole.

d. Le cerveau

Le cerveau aide à apprécier les situations avant l'action. C'est le siège de la raison et du contrôle de la décision. C'est le lieu de décision ou le sur -moi, parce que la censure sociale intervient pour réguler son émission.

a. La bouche

Enfin, le dernier siège de la parole est la bouche (*noore*). C'est le lieu où on doit discipliner la parole, l'habiller, car il y a des conséquences irrémédiables comme le dit le proverbe moaaga : Goam yaa wa koom a s© daage, b pa to^a wæk ye : *"la parole est comme de l'eau, si elle se verse, on ne peut plus la ramasser"*. D'où une grande prudence pour la bouche. La parole se matérialise à travers les poumons ou *fulfuudu*. Quatre éléments fondamentaux sont indispensables à l'émission d'une bonne parole : l'air, la terre, l'eau et le feu. L'huile est aussi indispensable pour une bonne parole sans huile, il manque d'impact sur l'interlocuteur comme chez les Bambara. Chez les moose ceci est vrai à travers cet aphorisme : *"goam gomna ne pagdo, ye s^a mi a wegse"*; *Les paroles se parlent avec des coques, celui qui connaît les décortique*". Outre les sièges corporels qui abritent la germination de la parole, nous pouvons noter une nomenclature de paroles.

II.3. Les catégories de la parole

Par ailleurs, on distingue les catégories de paroles suivantes :

- **gom lika** : les paroles trompeuses à double sens
- **gom viæægo** : la parole inutile
- **gom w^anse** : les mauvaises paroles
- **gom yoodo** : les paroles inconvenantes

Nous pouvons aussi noter des types de paroles comme le **s-asga** (causerie), le **Kaseto** (message) ⁽¹⁴⁾.

⁽¹⁴⁾ Témoignage, mot d'origine sonrhaï).

L'oralité est gérée par la parole traditionnelle ; celle-ci se déploie sous plusieurs plans notamment par la voix du griot et des conteurs du soir.

II.4. Les détenteurs de la parole traditionnelle

En premier chef, nous avons le personnage du musicien , le **bendre** qui désigne à la fois l'instrument et le personnage ; **bendre** (sg.), **benda** (pl.) désigne en fait le tambour gourde ou tambour-calebasse, instrument de musique dont jouent les **yææmba** (pl.), **yuugma** (dromadaire) (sg.). Ce sont les spécialistes du verbe qui détiennent le pouvoir de la parole et du savoir de l'histoire du pays ainsi que tous les événements généalogiques de la dynastie comme des grandes familles aristocratiques. Il jouit de l'aptitude à actualiser le passé. C'est le **b^and-naba**, chef tambourinaire qui commande les joueurs de **b^anda**. A côté du **b^andre**, d'autres instruments de musique : le **lœnga** (tambour d'aisselle), le **g©g©Àoogo**, (tambour cylindrique) le **rœædga** (vièle monocorde), le **baorgo** (trompette à corne), le **wiiga** (flûte), le **ko^ande** (luth à trois cordes) etc...

A côté des spécialistes de la parole sacrée et parfois ésotérique, nous avons les conteurs du soir, plus profanes, mais dont le rôle est de perpétuer à une autre échelle la parole ancestrale. Ils inculquent au groupe les modèles culturels de la société. Les messages du groupe sont le premier lieu de socialisation de l'enfant. Les contes, devinettes, permettent progressivement d'acquérir les clés de décodage des différents symboles de l'univers qui l'entoure.

La parole moaaga se dévoile sous le canal de certains genres oraux et de techniques. Ainsi nous pouvons distinguer dans la typologie (études de traits

caractéristiques dans un ensemble de données) et la taxinomie (classification) en Moore des genres oraux, des genres non narratifs et des genres narratifs.

II.5. Typologie et taxinomie des genres oraux moose

Au premier niveau des genres non narratifs, nous avons le *yelb³ndi* (sg.) *yelb³Àna* (pl.) est un syntagme nominal composé de *yel* et de *b³ndi*. Les *yelb³Àna* évoquent l'idée de ce qui est couvert, voilé, tordu. Ils correspondent dans la langue française à des proverbes, des aphorismes, des adages, et des dictons. Ce sont des formules concises et condensées ayant pour base des constatations de la vie courante toujours assorties d'un contenu normatif : un enseignement moral, une règle de comportement social et même des principes de vie spirituelle. Les *yelb³na* sont discrets et possèdent de la sonorité dans leur énonciation ; base de la culture des Moose, leur maîtrise est le critère d'une bonne éducation. Ce sont des textes poétiques choisis en raison de leurs sonorités par le jeu des allitérations, des calembours et des images évoquées.

Le second genre non narratif, le *zabyæære* est un syntagme nominal composé de *zab*, radical de *zabre* qui signifie guerre, querelle, dispute, bataille et de *yæære* le nom individuel. Il signifie "nom de guerre" ou "nom devise" en français parce que dans le passé, il était déclamé par le griot en temps de guerre pour galvaniser le courage et la bravoure des combattants et décupler leurs forces. Il exprime parfois une vérité dont la rigueur implacable et déconcertante doit dissuader tout ennemi (avertissement, menace) revêtant ainsi un aspect combatif. Selon le Lagl Naba (¹⁵), Y. Tiendrébéogo, c'est Naba Warga, 19è dans la succession au trône du royaume de Ouagadougou, des moose qui imposa les *zabyæære*. C'était un prince, ami des intellectuels qui aimait entendre

(¹⁵). Il s'agit essentiellement de la chronologie de Robert Pageard. Il existe d'autres chronologies.

raconter les fables et les proverbes qui se généralisèrent sous son règne. Tout chef moaaga désormais en accédant au trône doit en choisir trois. Le premier *zabyæære* est un remerciement, le second un programme d'action ; discret avertissement à ses adversaires, le troisième doit illustrer un trait de caractère. Exemple de *zabyæære* célèbre de Naba Warga : *"le roc n'admet pas le sarclage, les sarcleurs y abîmeront leurs outils"* ⁽¹⁶⁾.

Enfin, le dernier genre non narratif, le *solem kæeega* (sg.) *solem kæeese* (pl.) sont des devinettes formées du syntagme qualificatif composé de *solem*, radical de *solemde*(sg), *soalma* (pl.) et de *kæeese* (pl.) de *kæeega*(sg.) *Solemde* est un constituant nominal formé d'un radical *solem* et d'un suffixe de classe **de** au (sg.) **a** au (pl.). Dans son principe, il est un ensemble de deux vers énoncés par deux locuteurs. Le premier vers pose une énigme de contes courts. Tandis que le second énoncé apporte la solution de l'énigme.

Au niveau des genres narratifs, nous avons le *soalem wokko* (sg.) *soalem wogdo* (pl.). Ce sont à la fois des récits, des légendes cosmogoniques éthiques et sociales, des fables, des chantefables. Ce sont surtout des récits imaginaires dont le but est de distraire. Les personnages mis en scène sont *M'ba soamba* le lièvre, *M'ba Katre* la Hyène, *M'ba Kuri* la tortue ; en somme le bestiaire moaaga. Des enseignements vitaux sont véhiculés, la morale, la philosophie et la vision du monde de la société des moose. Le *soalm wokko* traduit une fonction didactique. L'image du combat est soulignée dans le mot, l'arme de combat (arc, carquois) : *"ed t©o soalma"*

Le *kibare*, second genre narratif est un mot d'origine arabe qui désigne le "récit profond" par opposition aux fables. C'est le type de récit que les adultes et tout

⁽¹⁶⁾. En moore : p§§g n t-ndg warga, tš wardeb na s©©m b w©gse

particulièrement les personnes âgées affectionnent. Il comprend deux pôles : fiction et réalité. Les contes du Lagl Naba appartiennent à ce genre ⁽¹⁷⁾.

L'univers culturel que nous venons d'examiner à travers la parole constitue un terreau dans lequel les auteurs puisent parfois leurs inspirations. Le plus souvent parce qu'ils y ont reçu leur éducation et qu'il s'agit de leur langue maternelle.

Examinons à présent, les traces réelles de l'oralité dans les romans burkinabé.

III. LES TRACES DE L'ORALITE MOAAGA CHEZ QUELQUES ROMANCIERS BURKINABÉ.

III.1. L'utilisation des velb³na ou proverbes

Au niveau des proverbes, nous constatons une utilisation et même une réinsertion dans le roman burkinabé. Ces proverbes se chargent d'un signifié nouveau (situation d'emploi), ce qui n'altère pas leur identification dans la culture moaaga (situation d'origine). Evoquons, à titre d'illustration, ces proverbes tirés de l'oralité moaaga. Nous référençons en annexe, dans leur version originale moaaga, les proverbes en langue moore. La recension des proverbes n'est pas exhaustive. Par ailleurs, nous avons retenu les proverbes qui nous semblaient significatifs et dont la présentation par les auteurs était évidente. Les auteurs les utilisent soit par l'intermédiaire de leur personnage, soit par le biais du narrateur :

Ex : Les Vertiges du trône P. G. ILBOUDO

⁽¹⁷⁾. Y. TIENDREBEOGO, *Contes du Larhallé, suivi d'un recueil de proverbes et de devinettes du pays mossi* (rédigés et présentés par Robert Pageard, Presses africaines,) 1963, p. 216.)

1. *"Quand la force emprunte le chemin, la vérité marche sur les accotements de la route"*⁽¹⁸⁾
2. *"une semence ne produit pas une espèce étrangère"* (p. 88)
3. *"la bouche de la femme n'est que son carquois. Les flèches [qu'il contient] sont des flèches blanches"* (p. 146)

EX: On a giflé la montagne Yamba Elie. OUEDRAOGO

4. *" On brûle le vieillard, et vous me demandez des nouvelles de sa barbe"* ⁽¹⁹⁾
5. *"Si vous soutenez que le fait de parler est inutile, vous vous moquez de la mère du petit sourd muet"* (p. 127)
6. *"La complainte de tourtereaux orphelins éveille la faim du vieux lion"* (p. 133)

EX : Le parachutage Norbert. ZONGO

7. *"Un homme doit savoir et pouvoir affronter son destin. Ce qu'il porte dans son caleçon est le symbole de ce devoir"* ⁽²⁰⁾

EX: Roughbêinga Norbert ZONGO

8. *"Quand on se lave le visage on ne peut éviter de toucher le nez"* ⁽²¹⁾
9. *"Ce n'est pas le jour de la chasse qu'il faut nourrir son chien"* (p. 181)
10. *"la vie d'un homme est comme la gibecière du chasseur, seul son effort et son courage la remplissent"* (p. 21)

EX: La défaite du yargha E. SAWADOGO

11. *"Un dicton de chez nous dit bien qu'un crapaud ne court jamais en plein jour, à moins d'être poursuivi"* ⁽²²⁾
12. *"Il faut aller soi-même au marché pour être satisfait de ses courses"* (p. 115)

EX : Patarbtaalé ou le fils du pauvre. G. DAMIBA

⁽¹⁸⁾. P. G. ILBOUDO, *Les Vertiges du trône*, La Mante, 1990, p. 22

⁽¹⁹⁾. Y. E. OUEDRAOGO, *On a giflé la montagne*, L'Harmattan, 1991, p. 20

⁽²⁰⁾. N. ZONGO, *Le Parachutage*, A.B.C., 19988, p. 37 Roughbêinga, I.N.C., 1990, p. 152

⁽²¹⁾. N. ZONGO, *Roughbêinga*, I.N.C., 1990, p. 152

13. *"On ne jette pas contre son pays natal des cailloux, mais des mottes de terre"* ⁽²³⁾
14. *"Sache que lorsque la rivière coule jusqu'au pied de la colline, elle a atteint la fin de la course"* (p. 78)
15. *"Le monde est un marché, quelque animé qu'il soit, vendeurs et acheteurs le quittent, un à un chacun à son heure"* (p. 188)

EX: Le fils aîné P.C. ILBOUDO

16. *"Nos pères dans leur incommensurable sagesse ont dit que la mort est une étrangère, la plus imprévisible de toutes"* ⁽²⁴⁾

EX : Adama ou la force des choses P.C. ILBOUDO

17. *"Quand le tambour change de rythme, il faut absolument que le danseur change de pas"* ⁽²⁵⁾

EX : Les carnets secrets d'une fille de joie P. G. ILBOUDO

18. *"Si tu vis dans un pays où les gens [y] habitant marchent sur la tête, imite-les et tais-toi"* ⁽²⁶⁾

EX: Le Héraut Têtu P. G. ILBOUDO

19. *"On ne marche pas deux fois sur les testicules d'un aveugle"* ⁽²⁷⁾

EX : Le Retour au village Kollin Noaga

20. *"Si tu vas dans un village et que tu trouves tes hôtes battant le tam-tam avec des faucilles, danse dans les épines"* ⁽²⁸⁾

A présent, il convient d'examiner, à la suite des proverbes l'utilisation des noms de guerre ou **zabyæya** à travers quelques romans.

⁽²²⁾. E. SAWADOGO, *La Défaite du Yargha*, la Pensée Universelle, 1977, p. 20

⁽²³⁾. G. DAMIBA, *Patarbtaalé ou le fils du pauvre*, GPNAL, 1990, p. 20

⁽²⁴⁾. P.C. ILBOUDO, *Le Fils aîné suivi du mariage de Tinga*, Silex, 1983, p. 70

⁽²⁵⁾. P.C. ILBOUDO, *Adama ou la force des choses*, Présence Africaine, 1987, p. 114

⁽²⁶⁾. P.C. ILBOUDO, *Les Carnets Secrets d'une fille de joie*, La Mante, 1991, p. 7

⁽²⁷⁾. P. G. ILBOUDO, *Le Héraut Têtu*, I.N.C., 1991, p. 102

III.2. L'utilisation des *zabyææya* ou des noms de guerre

Ce genre non narratif apparaît seulement à travers deux romans historiques de notre corpus : *La Défaite du Yargha* et *Roughbêinga*

Il s'agit notamment du *zabyæære* des Yarsé ⁽²⁹⁾ proféré par le *Yar'naba* (chef des Yarsé) pour les galvaniser au combat :

"Montrons leur que les takobia ne reculent devant personne, fût-ce le diable en personne" ⁽³⁰⁾.

Notons le *zabyæære* **t©ko-bi** du radical **t©** du mot **t©ppo** (lances) dans le passage, évocateur de la préparation à un affrontement, un combat.

A travers *Roughbêinga*, nous avons le *zabyæære* de Naba Liguïdy personnage central du roman, opposant de Roughbêinga (Soura):

"Un figuier nain a produit de l'argent à la place des fruits, il soulagera les aveugles et les lépreux" ⁽³¹⁾. Son nom de guerre qui se matérialise à travers le motif du figuier nain, souligne à lui seul tout un programme de vie. Notons deux pôles nains/argent; fruits/aveugles, lépreux. Naba Liguïdy est bien conscient que son règne doit appeler à la protection des plus fragiles.

III.3. L'utilisation des *soalm wogdo* ou contes (fables),

⁽²⁷⁾. N. KOLLIN, *Le Retour au village*, Classiques africains, p. 136

⁽²⁸⁾. N. KOLLIN, *Le Retour au village*, Classiques africains, p. 136

⁽²⁹⁾. Les Yarsé sont une composante ethnique des moose venus du mandé par vagues successives. Ce sont les vecteurs de l'Islam et du trafic caravanier au Moogo

⁽³⁰⁾. E. SAWADOGO, *op cit*, p. 25

⁽³¹⁾. N. ZONGO, *Roughbêinga*, Ouagadougou, INC, 1990, p. 149

Les contes (*soalm wogdo*) n'interviennent pas dans tous les romans. Il ressort de notre corpus qu'un seul roman historique manifeste cette continuité dans la créativité. L'écrivain Etienne Sawadogo intègre avec doigté une séance de veillée de contes (pp. 90-103). Il y a une mise en scène de l'atmosphère d'une veillée de contes dans une aire de jeu appelée « boulli » ⁽³²⁾. Les deux contes (fables) insérés portent sur le cycle bien connu du lièvre et de l'hyène en Afrique de l'Ouest, et que nous relevons selon la classification de Denise Paulme dans la catégorie du conte de type ascendant : situation de manque <amélioration>manque comblé. Dans le premier conte c'est *M'ba Soasa* l'Hyène qui profite de l'occasion de ce que tout le monde se trouve au champ pour dévorer les enfants des autres animaux. Au cours d'une assemblée à huis clos, l'Éléphant propose le bannissement, et, la Tortue la mort du meurtrier. L'Hyène se sentant piégée par un pseudonyme “ Nakamenné ”, réussit à s'enfuir sans autre forme de procès, d'où le titre du conte “ Nakamenné au banc des accusés ”⁽³³⁾.

Dans le second conte ⁽³⁴⁾, il s'agit d'une séance de lutte organisée dans le village. La démesure de l'hyène la pousse à vouloir affronter l'Éléphant. Elle est finalement opposée à la petite tortue qui triomphe, elle doit encore la vie sauve grâce à ses jambes.

III.4. L'utilisation des kibeya ou nouvelles

Les récits profonds *kibeya* sont utilisés à travers deux romans : *le procès du muet* et *les vertiges du trône*. Les deux nouvelles : "la leçon des cauris" et "Douze comme les apôtres du christ" sont des hypertextes (textes nouveaux) dont les hypotextes

⁽³²⁾). Lieu aménagé pour retenir l'eau. Evidemment lorsqu'il se dessèche, il peut servir comme une aire de jeu

⁽³³⁾). Ce conte inséré dans le roman a été identifié lors de nos recherches dans l'ouvrage (pp. 90-103) du recueil de contes du même auteur *contes de jadis récits de naguère*, NEA, Dakar-abidjan, Lomé, 1982, p. 170

(textes d'origine) apparaissent comme des récits issus de l'inspiration du Lagl Naba ⁽³⁵⁾. L'analyse comparative "*la leçon des cauris*" (version roman) et "*Ligdi Naba*" (version originale) nous permet de noter des similitudes tant au niveau des personnages que de l'intrigue. Nous avons les mêmes personnages : Cuivre est le héros positif des deux versions (traditionnelle et roman) dont le comportement exemplaire est récompensé par les dieux ; à l'inverse de la transgression et de l'errance de Cauris. Tandis que "*Douze comme les apôtres du christ*" (version roman) s'inspire du récit du Lagl Naba "*Yel s© pak fo*" (version originale) avec les différents schèmes narratifs : première proposition, deuxième proposition, troisième proposition, providence divine, retour triomphal. Il y a cependant le "moi créateur" du romancier qui y intervient.

III.5. L'utilisation du yillè ou chant

L'utilisation du chant ou **yillè** dans *Le Procès du muet* est fait sous forme d'un chant-poème « le bel oiseau ». Cette complainte s'inspire du chant traditionnel "Pag bš raoa" adaptée par le musicologue, Oger Kaboré ⁽³⁶⁾. C'est une sorte de "cantilène" qui traduit une recherche d'un "bonheur originel" ou bucolique. Il peut réactualiser un état de désenchantement dans le nouveau contexte romanesque.

Par ailleurs, il convient de noter une autre forme de continuité de la parole traditionnelle qui s'observe dans le roman burkinabè à travers une permanence des motifs. Nous allons nous atteler dans la partie qui va suivre à dévider l'écheveau.

⁽³⁴⁾ . Ce conte est identifié aussi dans le recueil de Sawadogo Etienne *Récits de jadis et de naguère*, sous le titre " la lutte " voir p . 103

⁽³⁵⁾ . Voir l'identification de ces récits ou kibeya (douze comme les apôtres du christ pp.17-19) et (leçon des cauris pp.97-98) dans Tiendrebeogo Yamba, *Contes du Larhallé, suivis d'un recueil de proverbes et de devinettes du pays mossi (rédigés par Robert pageard)*, Ouagadougou, Presses africaine, 1963, p. 215

⁽³⁶⁾ . Ce chant, tiré du répertoire du chercheur et musicien Kaboré Oger, est bien connu des mélomanes burkinabè. L'auteur nous a confié dans une interview s'être inspiré de la version

III.6. L'identification et l'utilisation des motifs

Le motif est un terme emprunté au folklore. Il désigne l'unité thématique minimale. Il correspond à un mot présent dans le texte. Todorov et Ducrot le définissent comme :

"une catégorie sémantique qui peut-être présente tout au long du texte, ou même dans l'ensemble de la littérature" ⁽³⁷⁾.

Il faut ainsi distinguer les motifs qui correspondent aux thèmes généraux, non individualisés, non incarnés par un personnage précis et les thèmes qui, eux, seraient personnalisés par des héros ayant donné lieu à la tradition littéraire ⁽³⁸⁾.

Nous remarquons que les romanciers utilisent un certain nombre de motifs tirés de la littérature orale moaaga pour traduire des réalités modernes. C'est le cas du motif du dromadaire et de l'âne qui provient en fait d'un proverbe *"yægm por s^a mode tš b tš wTMdg boŋga"* (le dos du dromadaire s'est enflé et on a incisé celui de l'âne" (On a giflé la montagne)

Cette situation d'origine traduit une forme d'injustice, ou encore une mauvaise appréciation de la réalité, d'un problème. C'est le cas de la thérapeutique inappropriée face au **VERT**, une terrible maladie qui sévit dans El Kalham. Le motif de la ruse se manifeste dans le roman de Sawadogo ⁽³⁹⁾ à travers les deux fables. Le rusé ou trickster

traditionnelle qui proviendrait de Boulsa. Ici nous nous appuyons sur ces deux versions qui sont identiques. La version du roman se rapproche à bien des égards de ces deux versions originales. ⁽³⁷⁾. O. DUCROT et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 283
⁽³⁸⁾. R. TROUSSON, *Un problème de littérature: les études de thèmes essai de méthodologie*, Paris, Minard, 1965.
⁽³⁹⁾. E. SAWADOGO, *La Défaite du Yargha*, Langres, La Pensée Universelle, 1977, p. 90-103

(terme des anglo saxons) est symbolisé ici par la tortue dans le premier conte. Le personnage principal du roman Tégwendé emprunte le même motif de la ruse aux contes, afin d'échapper à une situation injuste qu'il devait subir.

Le motif de la prédiction s'exprime toujours chez Sawadogo (1997: 103) à travers les signes de présage qui font écho dans le récit. Il s'agit du saurien qui erre au village. Cette violation du monde terrien, apprivoisé, qui s'oppose au monde aquatique, sauvage, devient le signe manifeste de la famine pour les villageois, sanctionné par les tribulations de Tégwendé :

"Le signe le plus évident et le plus inquiétant qu'il va falloir peut-être désertier le village est cette histoire de caïman ce matin
(⁴⁰).

Nous pouvons ranger dans la même catégorie des signes de prédiction, le rugissement du lion à Winninga au moment où Tiga et sa fille Tempoco se rendaient au chevet de Tégwendé. On peut avancer que les phénomènes naturels et cosmiques transmettent des messages aux hommes. Et dans la culture négro-africaine comme l'a montré Senghor, tout est signe, la nature elle-même est signe et se donne à voir comme un message infini.

Le motif du **g©ndaoogo** est incarné par deux personnages éponymes Partarbtalé et Rougbéinga.

Le motif du **g©ndaoogo** vient du radical **g©n** qui a donné les onomatopées **g©n-g©neme** (imitation de la course d'un reptile géant **g©nnme** (idée d'un géant effondré et gisant à terre) ainsi le verbe **n g©nneme** (ramper, avancer lourdement en se traînant).

(⁴⁰). E. SAWADOGO, *op cit.*, p.79

Le radical **g@n** évoque ainsi l'idée d'entassement, de masse tandis que le suffixe **daoogo** signifie mâle. Il s'agit d'un géant, un homme extrêmement fort qui conjugue la masse et la virilité. C'est un héros. Un homme qui met sa vie en danger pour défendre une cause noble, un idéal patriotique. Il a une intransigeance morale. Il refuse de faire ou dire du mal : injustices, mensonges, violence. Il est un alter ego du **raoa** dans la société moaaga. Pour le professeur Badini, c'est un homme de bravoure, de témérité ⁽⁴¹⁾.

Quant à patarbtaalé, il résiste à des injustices sociales, à la cruauté de ses "amis". Il est victime d'un commerçant véreux, y-ore, qui refuse de lui payer son salaire. Il est fidèle à la parole de son père et à celle de sa famille.

Quant à Rougbêinga, héros éponyme, il incarne dès les premières pages du roman, l'image du **g@ndaogo**. Il est désigné pour effectuer des missions dangereuses (annoncer au commandant blanc la date de la grande chasse). Il affronte en brousse, fauves et ennemis. Il triomphe par la bravoure en évitant les pièges. C'est un bon chasseur de buffle, de gazelles et d'antilopes (p. 28). Il signe un pacte de sang avec Balily qui apparaît comme son compagnon d'arme. Il résiste aux assauts de Naba Liguidy, mais il est trahi par un soldat saboteur de fusils. Face à ce désastre, Rougbêinga demande que tous les combattants se dispersent (pp. 241-243). Il tient un discours d'espoir, et s'offre en véritable martyr, en holocauste pour sauver ses camarades.

Le motif du destin (**pælæmde** ou **pæl-ngo**) est incarné par Tégwendé. Malgré les protections et autres méthodes de conjuration d'un sort, les événements de la vie se déroulent comme ils se doivent. Il débusque involontairement un caïman qui s'acharne sur lui. Il porte la responsabilité de la mort du saurien devant le commandant. Incarcéré,

⁽⁴¹⁾. A. BADINI, *op cit*, pp. 141-142

il tombe malade, mais finalement libéré pour retrouver les siens. Voici bien le signe du destin.

Le motif de la richesse se manifeste à travers le symbole de Cauris dans *Le Procès du muet*. C'est le problème de la richesse corruptrice qui est évoqué à travers la condamnation des deux principaux accusés Biga Zamsoiba et Pass Yam. La recherche effrénée de la richesse a conduit les personnages à l'échec.

CONCLUSION

La problématique des traces de l'oralité moaaga dans la production des romans burkinabè, point clé de notre travail, a permis d'élucider un aspect de la création des romanciers burkinabè de notre corpus. Nous pouvons l'affirmer à ce stade de notre exposé car il nous a fallu désassembler "*les pièces du puzzle créatif*" des écrivains. Les romanciers s'inspirent de l'oralité moaaga. Mais peut-on au regard de cette constante relever le fait que celle-ci découle d'une difficulté de créer des romanciers ? Ou bien est-ce une autre étape de ré appropriation de la parole traditionnelle moaaga ? Ou bien est-ce encore le refus d'un "je" afin de se conformer à la culture traditionnelle moaaga ? Voici des questions qui peuvent faire l'objet d'une autre réflexion.

Néanmoins, nous pouvons noter que le romancier se met dans la situation de narrateur traditionnel. C'est le narrateur extra-hétérodiégétique ⁽⁴²⁾ qui raconte la plupart des récits traditionnels chez Sawadogo Etienne. On note l'omniprésence du conteur-auteur qui pratique volontiers l'écriture comique et ironique, la comparaison et la métaphore. Chez Patrick Ilboudo, ce rôle de relais s'exprime par l'emprunt des textes

⁽⁴²⁾ . G. GENETTE, , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 288

traditionnels oraux notamment les **kibeya** (nouvelles) qui participent d'un souci didactique. Chez Norbert Zongo, la technique du maître de la parole s'exprime par la répétition de faits et récits historiques qui font revivre la mémoire du groupe.

L'onomastique, les toponymes, en somme le génotexte moaaga révèle des fortes influences de cette culture et aussi des pistes qui éclairent très bien le sens et l'évolution des personnages dans le roman. Selon cette perspective, l'oeuvre du romancier burkinabè devient une survivance de la culture traditionnelle auprès de laquelle elle s'abreuve abondamment.

Certes, lorsqu'on transpose ces textes à l'écrit, ou qu'on les adapte au roman en les transformant parfois même, ils perdent de leur saveur et une partie de leur richesse. Cependant, ce choix suscité par les codes de l'écrit ne semble-t-il pas largement compensé par le fait que les romanciers ont surtout le souci et le mérite de sauvegarder l'essence même de leur culture, en introduisant et réinjectant une pédagogie et une didactique traditionnelle immuable, maintenant ainsi *"la mémoire collective"*, socioculturelle et voire linguistique des moose ?

Ce travail se veut aussi une contribution à l'éclairage du dialogue des cultures au sein de la francophonie. Mais il a d'abord fallu pénétrer - grâce aux outils anthropologiques et ethnologiques des moose - l'univers culturel et linguistique sous jacents à la culture moaaga, afin de faire émerger d'une part, ses éléments culturels intrinsèques, d'autre part ses survivances et avatars dans les romans.

BIBLIOGRAPHIE.

I. CORPUS ROMANS BURKINABÉ ÉTUDIÉS.

- DAMIBA, Geoffroy, *Patarbtaalé, le fils du pauvre*, GPNAL, Ouagadougou, 1990, 191p
- ILBOUDO, Pierre Claver, *Le Fils aîné suivi du mariage de Tinga*, Silex, Paris, 1985, 174p
- ILBOUDO, Pierre Claver, *Adama ou la force des choses*, Présence africaine, Paris, 1987, 154p
- ILBOUDO Patrick, *Le Procès du muet*, La Mante, Ouagadougou 1987, 237p
- ILBOUDO Patrick, *Les Vertiges du trône*, I.N.B., Ouagadougou, 1990, 180p
- ILBOUDO Patrick, *Les Carnets secrets d'une fille de joie*, La Mante, Ouagadougou, 1988, 189p
- ILBOUDO Patrick, *Le Héraut tête*, INC, Ouagadougou, 1991; 196p
- OUEDRAOGO Yamba Elie, *On a giflé la montagne*, L'harmattan, Paris, 1991, 137p
- KOLLIN Noaga, *Le Retour au village*, Les classiques africains, Issy les Moulineaux, 1986, 41p
- SAWADOGO, Etienne, *La Défaite du Yargha*, La Pensée Universelle, Langres, 1977, 155p
- ZONGO Norbert, *Le Parachutage*, ABC, Ouagadougou, 1988, 204p
- ZONGO Norbert, *Roughbèinga*, INC, Ouagadougou, 1990, 261p

II. REFERENCES AUX ROMANS AFRICAINS

NGAL G., *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Hatier, Paris, 1984.

LOPEZ, H., *Le pleurer-rire*

III. THESES SUR LA CULTURE DES MOOSE.

ARAZARENA P. , *Moss 'yuumba, Une société africaine ses "yuumba" et leurs instruments de musique*, Thèse pour le doctorat de 3è cycle EPHE Vè Section, 1986, 620p

BADINI A. , *Système éducatif traditionnel Moaga (Burkina Faso) et action éducative scolaire (Essai d'une pédagogie de l'oralité)*, Thèse d'Etat, Lille III, 1990, 658p

BONNET D. , *Corps biologique, corps social. Les mossi de Haute volta*, Thèse 3ème cycle E. H. E. S. S. Paris, 1982, 346p

CANU G. *Contes mossi actuels. Etude ethno-linguistique*, Thèse de doctorat, Dakar, 1966, 496p

DAMIBA, F. X., *Essayer la folie pour voir, Risque et prudence des moosé*, Thèse de doctorat, Paris V Descartes, 3 tomes, 1993, 777p

OUEDRAOGO A. , *Poétique des chants de funérailles de chefs en pays moaaga*, thèse de doctorat, Limoges, 1986, 966p

KABORE O. , *Niuli Zâmzâm. Essai d'étude ethnolinguistique des chansons enfantines moose de Koupéla, Burkina Faso (ex Haute Volta)* Thèse de doctorat de 3è cycle, Paris III, Sorbonne nouvelle, 1985, 2 tomes, 428p

R. KABORE, *Essai d'analyse de la langue [mòoré]. Parler de Wàogdgo:*

Ouagadougou, Laboratoire de linguistique formelle (ED) collec ERA 642, Université Paris 7, 1985, 758p.

KOMPAORE P. , *Les Formes de théâtralisation dans les traditions de la Haute Volta*, Thèse de 3è cycle, Université de Paris III, 1977, 474p

PASQUIER A. , *Initiations au Môogo et contes de l'orphelin*, Thèse de doctorat de 3è cycle de sociologie, E.H.E.S.S., Paris, 1976, 335p

SISSAO A. J., *La littérature orale moaaga comme source d'inspiration de quelques romans burkinabè*, Thèse de doctorat unique, Université Paris XII, Créteil-Val-de-Marne, Paris, 1995, 734p

IV. ARTICLES SUR LA CULTURE DES MOOSE.

IZARD M. , "Remarque sur le vocabulaire politique mossi", in *L'homme*, 13, (1-3), Janvier-Juin, Paris 1973, pp. 193-206

KABORE O. "Les contes du Larhallé Naba: une oeuvre d'édification spirituelle", in *Renouveau du conte*, CNRS, Paris, 1991, pp. 335-347

OUEDRAOGO Dim-Delombsom, "Maximes, pensées et devinettes mossi", in *L'Empire du Mogho-Naba*, éd Domat-Monchrétien, 1933

PAGEARD R. "Réflexion sur l'histoire des mossi", in *L'Homme*, T. 2, 1962, pp. 111-115

PAGEARD, R., "Une Enquête historique en pays mossi", in *Journal de la société des africanistes*, N° 35, Fascicule 1, 1965, pp. 11-66.

PASQUIER A. "Interprétation symbolique d'un conte mossi in *Cahier d'études Africaines*, XV-4, pp. 649-667

TIENDREBEOGO Y. et PAGEARD R., Génies de la nature en pays mossi: kikirsi bombana et arbres hantés" in *Notes et documents voltaïques* 7, Ouagadougou, C.V.R.S., 1975, pp. 31-36.

TIENDREBEOGO Y., "Dictons mossi sur les devins" in *notes et documents voltaïques* 8, Ouagadougou, C.V.R.S., 1975, p. 37-38

TIENDREBEOGO Y. "Histoire traditionnelle des mossi de Ouagadougou" in *Journal de la société des africanistes*, T. XXXIII, 1963, pp. 7-46

SAWADOGO S. "Le Buudu. Famille traditionnelle Moaaga", in *Fidélité et renouveau*, N°123, Ouagadougou, 1983, pp. 25-34

III. OUVRAGES ET ÉTUDES SUR L'ORALITE AFRICAINE.

CALAME-GRIAULE Geneviève, (études réunies et présentées par) *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Fr. Maspero, Paris, 1977, 364p

CAMARA Sory, *Paroles très anciennes*, La Pensée Sauvage, Grenoble, 1983, 219p

CAUVIN, Jean, *Comprendre les proverbes*, Saint-Paul, Paris (Issy-les-Moulineaux), 1982, 103p

CAMARA Laye, *Le maître de la parole, Kuma Lafôlo kouma*, Paris, Plon, 1978, 263p

CHEVRIER, Jacques *L'Arbre à palabres*, essai sur les contes et les récits traditionnels d'Afrique Noire, Hatier, Paris, 1986. 335p

PAULME Denise, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Gallimard, Paris, 1976, 321p

IV. METHODOLOGIE.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 288p

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1987, 488p

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age et de la renaissance*, Gallimard, 1965.

CHEVRIER, J. *Tendances et perspectives de la littérature contemporaine*, texte inédit

CHEVRIER J., *Le roman africain dans tous ses états*. texte inédit.

KRISTEVA Julia, *Le texte du roman*, La Haye, Paris, 1970, 209p.

DUCROT O. et TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 283p

TROUSSON R., *Un problème de littérature: les études de thèmes, essai de méthodologie*, Paris, Minard, 1965.

ANNEXES

Nous adoptons la transcription orthographique.

I. IDENTIFICATION DU NOM DE GUERRE OU *zabyæære* (VERSION

ORIGINALE)

Roughêinga

"un figuier nain a produit de l'argent à la place des fruits, il soulagera les aveugles et les lépreux". (p. 149)

k©k©n-dšgr n dog ligdi, n na malge zo^ans la w©ooba

II. IDENTIFICATION DES PROVERBES OU *velb³na* MOOSE (VERSION

ORIGINALE)

Ex : Les Vertiges du trône Patrick. G. ILBOUDO

1 . "*Quand la force emprunte le chemin, la vérité marche sur les accotements de la route*"⁽⁴³⁾

p©ng s© t©ud sore, bææm bæta moogo

2. "*une semence ne produit pas une espèce étrangère*" (p. 88)

b-n-bætš pa rogde z^and ye.

3 . "*la bouche de la femme n'est que son carquois. Les flèches [qu'il contient] sont des flèches blanches*" (p. 146)

pag noor la a loko

EX: On a giflé la montagne Yamba . Elie. OUEDRAOGO

4. " *On brûle le vieillard, et vous me demandez des nouvelles de sa barbe*" ⁽⁴⁴⁾

⁽⁴³⁾. P. G. ILBOUDO, *Les Vertiges du trône*, La Mante, 1990, p. 22

⁽⁴⁴⁾. Y. E. OUEDRAOGO, *On a giflé la montagne*, L'Harmattan, 1991, p. 20

bugum sok toTMnga, a tar lemde

5. "Si vous soutenez que le fait de parler est inutile, vous vous moquez de la mère du petit sourd muet"

(p. 127)

goam ka y-od belgda muk ma.

6. "La complainte de tourtereaux orphelins éveille la faim du vieux lion" (p. 133)

Luili kššb y©br pukda b-y^aeng kudr kom.

EX : Le parachutage Norbert ZONGO

7. "Un homme doit savoir et pouvoir affronter son destin. Ce qu'il porte dans son caleçon est le symbole de ce devoir" ⁽⁴⁵⁾

Rao segd b©ngame la segd n t-og n demsa a pælongo. A s^a solg a kuirg^a w© la ta-g-k©ng kaset-k-ta

EX: Roughbêinga

8. "Quand on se lave le visage on ne peut éviter de toucher le nez" ⁽⁴⁶⁾

zug koom ka gšnd n^ang ye

9. "Ce n'est pas le jour de la chasse qu'il faut nourrir son chien (p. 181)

ka zabr be beoog, la k-t baag rššb ye.

10. "la vie d'un homme est comme la gibecière du chasseur, seul son effort et son courage la remplissent" (p. 21)

⁽⁴⁵⁾. N. ZONGO, *Le Parachutage*, A.B.C., 19988, p. 37 Roughbêinga, I.N.C., 1990, p. 152

⁽⁴⁶⁾. N. ZONGO, *Roughbêinga*, I.N.C., 1990, p. 152

rao vřšm yaa wa waooga, a tææmd bala n to^a n pidsa.

EX: La défaite du yargha Etienne. SAWADOGO

11. "Un dicton de chez nous dit bien qu'un crapaud ne coure jamais en plein jour, à moins d'être poursuivi" (⁴⁷)

pondr pa zoet^a w±ntoog sæk ye, tř ned pa pægda ye.

12. "Il faut aller soi-même au marché pour être satisfait de ses courses" (p. 115)

ta m toor daag n k^aede

EX : Patarbtaalé ou le fils du pauvre. Geoffroy. DAMIBA

13. "On ne jette pas contre son pays natal des cailloux, mais des mottes de terre" (⁴⁸)

ba-yir pa lobgd ne kugr ye, lobgda ne t©ndagre

14. "Sache que lorsque la rivière coule jusqu'au pied de la colline, elle a atteint la fin de la course" (p. 78)

koom s© n ta t©aga, a taa t™ka.

15. "le monde est un marché, quelque animé qu'il soit, vendeurs et acheteurs le quittent, un à un chacun à son heure (p. 188)

d®ni yaa wa raaga, tř f s© k^a, bř f yi.

(⁴⁷). E. SAWADOGO, *La Défaite du Yargha*, la Pensée Universelle, 1977, p. 20

(⁴⁸). G. DAMIBA, *Patarbtaalé ou le fils du pauvre*, GPNAL, 1990, p. 20

EX: Le fils aîné Pierre Claver ILBOUDO

16.["Nos pères dans leur incommensurable sagesse ont dit que] la mort est une étrangère, la plus imprévisible de toutes" ⁽⁴⁹⁾

y-or yaa s©ana.

EX : Adama ou la force des choses Pierre Claver ILBOUDO

17."Quand le tambour change de rythme, il faut absolument que le danseur change de pas" ⁽⁵⁰⁾

g©ng©oog s© n lebge, warb naoor teemdame.

EX : Les carnets secrets d'une fille de joie Patrick G. ILBOUDO

18."Si tu vis dans un pays où les gens [y] habitants marchent sur la tête, imite-les et tais-toi" ⁽⁵¹⁾

f s© keng t^ang^a, n tš y© tš t^ang^an-daÀmb w^aend g©ngaoog ne geoogo bš fo me saood n k^aed g-os^a

EX: Le Héraut Têtu Patrick G. ILBOUDO

19."On ne marche pas deux fois sur les testicules d'un aveugle" ⁽⁵²⁾

zo©ng l©nd ka tabd noor a yiib ye.

⁽⁴⁹⁾. P.C. ILBOUDO, *Le Fils aîné suivi du mariage de Tinga*, Silex, 1983, p. 70

⁽⁵⁰⁾. P.C. ILBOUDO, *Adama ou la force des choses*, Présence Africaine, 1987, p. 114

⁽⁵¹⁾. P.C. ILBOUDO, *Les Carnets Secrets d'une fille de joie*, La Mante, 1991, p. 7

⁽⁵²⁾. P. G. ILBOUDO, *Le Héraut Têtu*, I.N.C., 1991, p. 102

EX : Le Retour au village Kollin Noaga

20. "Si tu vas dans un village et que tu trouves tes hôtes battent le tam-tam avec des faucilles, danses dans les épines" ⁽⁵³⁾

f s© k^ang t^ang^an, n tš mik tš neb w^and^a g©ng©ad ne goegt, bš fo me saood^a, la f k^aed^a g-os^a.

⁽⁵³⁾. N. KOLLIN, *Le Retour au village*, Classiques africains, p. 136